

6. Рюкер Р. Полная свобода. Реал: [фантаст. романы]; пер. с англ. О. Колесникова. М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Транзит-книга, 2006. 650,[6] с. – (Альтернатива. Фантастика).
7. Рюкер Р. Софт. Тело: [фантаст. романы: пер. с англ.]. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2007. 477,[3] с. – (Альтернатива. Фантастика).
8. Селье Г. От мечты к открытию: как стать ученым: Пер. с англ./Общ. ред. М.Н. Кондрашовой, И.С. Хорола; послесл. М.Г. Ярошевского, И.С. Хорола. М., 1987. URL: <http://lib.ru/PSIHO/SELYE/otkrytie.txt>
9. Энгельмейер П.К. Теория творчества. Изд. 3-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 208 с.

### **ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ИНТРИГА В ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ «ВИЙ»**

*Кривонос В.Ш.  
г. Самара, Россия*

Предметом статьи является связь фантастической интриги в повести Гоголя «Вий» с особыми свойствами гоголевского мира. Изучается логика трансформаций пространства в соотнесенности с нарративными трансформациями. Рассматривается роль в нарративной структуре текста героя, точек зрения и голосов повествователя и персонажей. Специальное внимание уделяется анализу эпизодов повествования и семантическим признакам героев, которые меняются вместе со сменой их функций и переходом из бытового в фантастическое пространство. В результате раскрывается художественная специфика гоголевской повести.

*Ключевые слова:* Гоголь; фантастическая интрига; трансформация; пространство; нарративная структура.

Фантастическая интрига в повести Гоголя «Вий» связана с таким свойством «гоголевского мира», как «сплошная превращаемость», которая неизменно проявляется у него и в сюжете, и в стиле, так что «оброненное слово может превращаться в сюжет» [10, с. 11]; в качестве важнейшей черты гоголевского пространства выделяли способность «трансформироваться непредсказуемым образом» [18, с. 18]. Что касается пространственного мира «Вия» с его подвижными внутренними границами, то в нем, как было специально отмечено, «все может перейти во все» [19, с. 280]. Мир этот представляет собою совокупность миров, пересекающихся и взаимопроницаемых, где семантические признаки героев (присущие им свойства и состояния) меняются вместе со сменой их сюжетных функций, а ролевой статус отличается неопределенностью, что подчеркивается при

переходе из одного мира в другой, соответствующем чередованию эпизодов нарративного текста (под эпизодом понимается «...участок текста, характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц» [29, с. 306]).

В процессе разворачивания повествования актуализируется взаимосвязь трансформаций пространства с нарративными трансформациями; наиболее очевидным образом она выявляется в смене точек зрения на происходящее (*откуда* и *кем* оно воспринимается) и голосов (*кто здесь говорит*) (см.: [25, с. 106]), причем во внимание принимается как речь повествователя, так и замещающая ее речь героев (см.: [31, с. 198]).

Трансформациями пространства отмечено пребывание бурсаков в дороге, когда незаметно для себя они пересекают границу, отделяющую *свой* мир, устроенный понятным для них образом и ими обжитой, от *чужого* мира, незнакомого и опасного: «Дорога шла между разбросанными группами дубов и орешника, покрывавшими луг. Отлогости и небольшие горы, зеленые и круглые, как куполы, иногда перемежевывали равнину. Показавшаяся в двух местах нива с вызревающим житом давала знать, что скоро должна появиться какая-нибудь деревня. Но уже более часу, как они минули хлебные полосы, а между тем им не попадалось никакого жилья. Сумерки уже совсем омрачили небо, и только на западе бледнел остаток алого сияния» [11, с. 183].

Отсутствие человеческого жилья и наступившие сумерки служат неявными признаками неочевидного, но уже случившегося перехода в мир, подвластный действиям демонических сил; недаром нейтральное по тону и лишённое прямых оценок описание, принадлежащее повествователю, который выступает в роли внешнего наблюдателя, сменяется далее показательной реакцией героя, выражающей его удивление и недоумение по поводу происходящего: «“Что за чорт!” сказал философ Хома Брут: “сдавалось совершенно, как будто сейчас будет хутор”» [11, с. 182]. Тут же выясняется, хоть ночь была «довольно темная», что бурсаки, как они теперь наконец заметили, «...сбились с пути и давно шли не по дороге» [11, с. 182].

Изменившийся с упоминанием черта ракурс повествования фиксирует, подчеркивая зрительную позицию героя, непонятные ему метаморфозы пространства, семантику которых как раз и проясняет используемое им междоментное сочетание, означающее в той обстановке, в которой оказались заплутавшие бурсаки, обращение к нечистой силе или даже ее призывание (см.: [20, с. 396-398]). И нечистая сила действительно дает знать герою, что его обращение услышано: «Философ попробовал перекликнуться, но голос его совершенно заглох по сторонам и не встретил никакого ответа. Несколько спустя только, послышалось слабое стенание, похожее на волчий

вой» [11, с. 182]. А вскоре, когда бурсаки, ведомые Хомой, вновь отправились в дорогу, «в отдалении почудился лай», а затем они, «немного пройдя, увидели огонек» [11, с. 183].

Стенание, похожее на волчий вой, и почудившийся лай и есть «“звуковые” предупреждения о нечистой силе» или «ее собственные акустические проявления» [26, с. 114]. Инфернальное выдает свое присутствие звуковыми образами, смысл и значение которых ни Хома, ни его приятели не улавливают и не распознают, почему у них и не возникает чувство тревоги и ощущение опасности; точно так же они игнорируют посылаемые им пространственные сигналы, указывающие, что окружает их по всем признакам чертово место.

Чертово место буквально затягивает в себя Хому, переносившего тяготы бурсацкой жизни «с философическим равнодушием» и убежденного, «...что чему быть, того не миновать» [11, с. 181]. Действия нечистой силы, заманивающей его надеждой набрести «на какое-нибудь жильё» [11, с. 183], словно служат откликом (пробовал ведь он уже *перекликнуться*) на его фаталистическую готовность принять все, что с ним случится, как нечто неизбежное. Неслучайно старуха, отказавшая поначалу бурсакам в ночлеге, будто им тут «нет места», но услышавшая уверения, что если они «что-нибудь, как-нибудь того, или какое другое что» сделают, то пусть им «и руки отсохнут, и такое будет, что Бог один знает», после таких слов «немного смягчилась» и согласилась все же впустить их; Хоме же, который пожаловался на голод, что «в животе как будто кто колесами стал ездить», она своим ответом словно напоминает о его обращении к нечистой силе: «Вот чорт принес каких нежных паничей» [11, с. 184]. Чертыхание оборачивается сюжетным событием, предвещающим нечто *такое*, что неведомо герою, но с чем он, имея в виду возможное наказание за нарушение каких-то правил или запретов, заранее смиряется и соглашается.

Трансформация слова в сюжет оказывается возможной благодаря трансформациям пространства, прячущего свою инфернальную сущность за бытовыми формами жизни, типичными для хозяев и временных обитателей хутора. Разместив бурсаков в разных местах, старуха внезапно является в овечий хлев, отведенный Хоме, и, раздвигая руки, стала ловить его; вперив «на него сверкающие глаза» и лишив его способности совершать какие-либо движения, она, как «видел» герой, «...сложила ему руки, нагнула ему голову, вскочила с быстротою кошки к нему на спину, ударила его метлой по боку, и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих» [11, с. 185]. И лишь когда «...минули они хутор и перед ними открылась ровная лощина, а в

стороне потянулся черный, как уголь, лес, тогда только сказал он сам в себе: “эге, да это ведьма”» [11, с. 185-186].

Инфернальное, как выясняется, «надежно укрыто» еще и «за человеческим обликом старухи», поэтому «внедрение потустороннего оказывается невидимо герою» [3, с. 49]. Неприветливость, демонстрируемая ею в разговоре с бурсаками, будучи сюжетно мотивированной, не воспринимается ими как свойство не человека, хоть она и характерна для поведения ведьмы [8, с. 297]. Даже совершаемые старухой магические действия, приводящие героя сначала в состояние оцепенения, а затем превращающие в подобие коня, не сразу позволяют ему правильно ее идентифицировать. Но не потому, что ведьма в сравнении с обычной женщиной не имеет, как правило, каких-либо «явных отличительных признаков» [29, с. 325]. Все ее действия герой *видел*, но не мог объяснить себе их значение, так как находился под воздействием демонических чар. Лишь вырвавшись за пределы чертова места, которое перестает его *морочить*, он распознает принявшую облик старухи ведьму, поскольку обретает вдруг «...“сверхзрение”, способность видения сокрытого, внутреннего, “сущностного”» [29, с. 326].

Повествователь в своем поэтическом описании ночи, когда философ «скакал с непонятым всадником на спине», выступает в привычной для него роли внешнего наблюдателя, видящего лес, луга, долины, тени от деревьев и кустов; потому старуху, оседлавшую героя, называет он не ведьмой, а *непонятым всадником*, присутствие которого в пейзаже не является само по себе признаком пространственной метаморфозы. Зато Хоме, испытывающему «какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство» [11, с. 186], неотделимое от функции *коня*, несущего ведьму, открывается совсем иная картина, где разные миры вдруг визуально совмещаются, так что один пространственный план проступает сквозь другой; в этой фантастической картине, как она увидена им, четко различим его голос (например, *старуха* вместо *непонятого всадника*), слитый с голосом повествователя, и явно доминирует его точка зрения, что указывает на интерференцию текста повествователя и текста героя (о явлении текстовой интерференции см.: [31, с. 195-197]).

Ср.: «Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухой. Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как

голубые колокольчики, наклоня свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета» [11, с. 186].

Исследователь, рассматривавший приведенный фрагмент, обратил внимание, что Хома скачет не по земле, а «по воздуху», иначе «было бы необъяснимым, как он может видеть море, солнце, русалку» [14, с. 72]. Но при этом он скачет все же и по земле: трава оказывается у него в одно и то же время «под ногами и представляет собой дно моря», в результате же совмещения миров «...можно увидеть сразу и луну (во внешнем мире) и солнце (в мире ирреальном)» [13] (благодарим автора за возможность познакомиться с рукописью цитируемой статьи). Чтобы разобраться в конструкции этой картины, следует отметить, что трансформациям пространства соответствуют здесь нарративные трансформации, подчеркивающие и передающие незафиксированность визуальной позиции героя: все, что он *видел*, могло попасть в поле его зрения, если он находится либо одновременно в обычном и фантастическом мирах, либо на их границе, которую пересекает в том и другом направлении, пересекает не путем пространственного перемещения, но взглядом.

Обретенное Хомой сверхзрение резко меняет его нарративный статус, придавая ему, как и его видению, свойство неопределенности: «Видит ли он это или не видит? Наяву ли это или снится?» [11, с. 187]. И далее: «“Что это?” думал философ Хома Брут, глядя вниз, несясь во всю прыть» [11, с. 187]. Переступая границу, ставшую вдруг проницаемой, и попадая в иномирное пространство, как это происходит во сне [28, с. 198], а в его случае в похожем на сон состоянии наваждения, заставляющем усомниться в реальности того, что он *видел*, философ *глядит*, т. е. обзревает представшую перед ним картину в ее внешних формах, но не понимает, *видит* ли он ее или *не видит*, т. е. способен ли постичь и познать сущность внезапно открывшегося ему фантастического мира, на который направлен его взгляд (ср.: [32, с. 49]).

Состояние, до предела обострившее зрение героя, провоцирует и обретение им сверхчувственности, разрушающей его *философическое равнодушие* и приобщающей его к иному миру, где от него требуются совсем другие качества: «Он чувствовал бесовски-сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение. Ему часто казалось, как будто сердца уже вовсе не было у него, и он со страхом хватался за него рукою» [11, с. 187]. Откровенный эротизм, окрашивающий сцену скачки, включая, кроме явных «порывов сладострастия», еще и скрытые намеки на «половые отношения» [23, с. 70], служит свидетельством

произошедшей с внутренне неподвижным героем «мгновенной трансформации», выявившей его способность на «резкие и немотивированные переходы» [19, с. 281]. Резкое изменение нарративного статуса также связано с этой его способностью.

Молитвы, которые припоминает Хома, и «все заклęcia против духов» прекращают действие демонических чар, но одновременно с этим герой утрачивает сверхзрение: в густой траве он не видел уже «ничего необыкновенного», а на небе «светил», как обычно, месяц; оседлав ведьму, победившую «так быстро, что всадник едва мог переводить дух свой», он начал, схватив «лежавшее на дороге полено», колотить ее «со всех сил» [11, с. 187]. В скачке верхом на старухе «с побиванием поленом» усматривается символически осуществляемый «эротический акт» [3, с. 139], однако никакого *томительно-страшного наслаждения* от этих своих действий Хома, утрачивая, кроме сверхзрения, еще и сверхчувственность, не испытывает.

Побивание поленом уподобляется скорее акту символического уничтожения ведьмы, только в роли ее чучела, подвергаемого битью в обряде изгнания (см.: [8, с. 300]), здесь выступает старуха. Результатом этого акта становится превращение старухи в «красавицу», чьи облик и состояние исключают какие-либо эротические переживания, которые она могла бы вызвать у героя. При виде ее стонов и очей, «полных слез», Хому охватывают «жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому», но «никак не мог он истолковать себе, что за странное, новое чувство им овладело»; спеша в Киев, раздумывал он «всю дорогу о таком непонятном происшествии» [11, с. 188].

Очередная *мгновенная трансформация*, внезапно случившаяся с философом, указывает, что неожиданный переход от сверхчувственности к новому строю чувств, прежде ему неведомых и странных, остается для него таким же непонятным, как и породившее их происшествие; ведь внутренне он не меняется, а потому смысл того, что с ним происходит, ему недоступен.

Что же касается его нарративного статуса, то изменение визуальной позиции героя, вернувшегося в привычный для него бытовой мир, возвращает его видению свойство определенности: он *видит* теперь именно то, на что он *глядит*. Между тем нарративная инициатива, которой владел во время скачки герой, что выразилось в активизации и доминировании его точки зрения, вновь переходит к повествователю.

Одоление ведьмы может быть интерпретировано как предварительное испытание героя (Гоголь использует и преобразует в своих повестях сюжетную схему волшебной сказки [15, с. 38-44], значимым элементом

которой служит предварительное испытание; см.: [22, с. 18-19]), не только сумевшего избежать беды, но и обнаружившего такие человеческие качества, которыми равнодушный бурсак был вроде как обделен; оно завершается благополучным возвращением из *чужого* мира в *свой* мир. В Киеве, откуда отправились в странствование бурсаки, происходит резкий переход Хома, любившего очень «лежать и курить трубку» [11, с. 181], в привычное для него состояние автоматического существования, когда, досыта накормленный «какою-то молодою вдовою в желтком очипке», примеченной им на рынке, он «лежал на лавке» в корчме, «покуривая, по обыкновению своему, люльку», «глядел на приходивших и уходивших хладнокровно-довольными глазами и вовсе уже не думал о своем необыкновенном происшествии» [11, с. 188]. *Необыкновенным* называет происшествие повествователь, для героя же оно так и остается *непонятым*. Вновь заняв позицию внешнего наблюдателя, повествователь подробным описанием привычных действий философа и привычного для него состояния существенно ограничивает его нарративную активность.

Сюжет «Вия» был назван «перверсивным по своей сути» [4, с. 173] – и для такого определения есть основания, поскольку двигателем его служит отклоняющееся от какой-либо нормы поведение Хома Брута, демонстрирующего всякий раз способность к непредсказуемым проявлениям своих чувств и переживаний, непредсказуемым прежде всего для него самого. Внезапные переходы от одного состояния к другому, справедливо кажущиеся «внутренне немотивированными» [19, с. 281], связаны, что демонстрирует смена и чередование эпизодов, с неожиданными пространственными перемещениями героя и трансформациями пространства; если в *перевернутом* пространстве поведение героя тоже приобретает черты *перевернутого*, то в пространстве бытовом, каким представляется пространство Киева, оно, это поведение, подчиняется бытовым привычкам бурсака.

Между тем Киев показан в повести и как «...безграничное и текучее фантастическое пространство, где рыночная площадь незаметно перетекает в большую дорогу, а затем и сама дорога теряется в степи...» [4, с. 175]. Приключения героя, покинувшего город и вернувшегося назад, и порожденные этими приключениями «слухи» об избиении дочери «одного из богатейших сотников», изъявившей «перед смертным часом» желание, чтобы именно Хома Брут читал «отходную по ней и молитвы в продолжение трех дней после смерти» [11, с. 189], соединяют Киев с чертовым местом, с которым он обнаруживает потенциальное родство. Выслушав приказание ректора собираться в дорогу, философ «вздрогнул по какому-то

безотчетному чувству, которого он сам не мог растолковать себе», и, сам «не зная почему», отказался ехать; в ответ же услышал, что о желании ехать или не ехать его «никакой чорт и не спрашивает» [11, с. 189].

Охватившее бурсака чувство непонятной тревоги и ощущение подстерегающей его опасности, а также кошунственное выражение, использованное ректором семинарии для его вразумления, обнажают проникновение инфернального в пространство Киева; внезапная трансформация этого пространства, напоминая о забытом было *непонятном* происшествии, мотивирует изменение нарративного статуса героя, точка зрения и голос которого вновь активизируются в повествовании, чтобы напомнить о присущем ему фаталистическом взгляде на вещи: «Что ж делать? Чему быть, тому не миновать!» [11, с. 190]. Невозможность уклониться от неизбежного и готовность смириться с ним означает здесь, однако, лишь вынужденное согласие с возможной участью, ожидающей героя; надежду избежать ее он возлагает «на свои ноги» [11, с. 189].

Чтобы попасть в селение сотника, возок, на котором доставляют туда Хому, должен был *опуститься* «с крутой горы в долину»; поскольку дело было ночью, то пространственные превращения, когда «вместо дома представлялся ему медведь», объясняются естественными причинами: в темноте «ничто не могло означиться в ясном виде» [11, с. 193]. Между тем существенно, что в повествовании вновь начинает доминировать точка зрения героя, сразу вступающего в визуальный контакт с открывающейся ему картиной. Отправившись «осматривать те места, которые он не мог разглядеть ночью», философ замечает особенности местоположения селения, помещавшегося «на широком и ровном уступе горы»; если с одной стороны «всё заслоняла крутая гора» [11, с. 194], то с противоположной стороны «ему представился совершенно другой вид»: селение «скатывалось на равнину», виднелись луга, горы «и чуть заметно вдали полосой горел и темнел Днепр» [11, с. 195].

Согласно точному топографическому описанию, хутор, где оказался Хома, «...лежит на дне пропасти и на вершине горы одновременно» [19, с. 280]. Пространство, которое «состоит из гор и провалов», интерпретируется в ранней прозе Гоголя как *фантастическое* [4, с. 175]. Ему присущи черты «заколдованного места», где возникают визуальные сдвиги, отражающие сдвиги пространства, так что оно распадается, и «настигает беда» [2, с. 65].

Отметим неопределенность как пространственной, так и зрительной позиции философа, почему его попытки «улизнуть отсюда» [11, с. 195] обречены на неудачу. Дело в том, что взгляд его, когда он пускается в



бегство, так искажает «поверхность видимости», что она оказывается *неустойчивой* и *обманчивой* [9, с. 218]. Думая «встретить дорогу прямо в Киев», герой «отправился потихоньку в панский сад» [11, с. 213], затем «юркнул в бурьян», перебежал поле и «очутился в густом терновнике», сквозь который «он пролез» [11, с. 214], но в результате своих блужданий дал «такой крюк» [11, с. 215], что вышел на поджидавшего его Явтуха, который шел по прямой дороге. Искривляется не пространство, а видение героя; выбраться из селения ему не суждено.

*Улизнуть* Хома попытался еще по дороге в селение, обратившись «...к седовласому козаку, грустившему об отце и матери: “Что ж ты, дядько, расплакался”, сказал он: “я сам сирота! Отпустите меня, ребята, на волю! На что я вам?”» [11, с. 192]. Герой вспоминает о своем сиротстве тогда, когда выясняется, что история дочки сотника непонятным образом связалась «с его собственной» [11, с. 191]; почему-то он заранее предчувствует, что там, куда его велено привезти, «ждет его что-то недоброе» [11, с. 189]. Прося отпустить его, он напирает на отличающие сироту от других людей одиночество и незащищенность, но побегу по причине состояния философа, вынужденного «участвовать в общей пирушке» [11, с. 191], не суждено было совершиться, так как «ноги его сделались как будто деревянные» [11, с. 193].

Все, что происходит с бурсаком в Киеве и по ведущей из Киева дороге в селение, отвечает его фаталистическому умонастроению, поскольку, будучи сиротой, не имеющим «опеки среди людей», он может рассчитывать лишь на помощь «высших сил» [16, с. 642]. Только от них в его случае зависит, чему быть и чего не миновать. Недаром Хома сразу заявляет сотнику о своем сиротстве: он не знает, «кто был» его отец, не знает и матери, «кто она и откуда, и когда жила» [11, с. 196].

В ситуации, определяющей, как предчувствует Хома, его возможную участь, нарративная роль героя резко активизируется. Интрига разговора сотника с философом заключается в том, чтобы выяснить, отчего дочка ему «именно назначила читать» по ней: «“Пусть три ночи молится по грешной душе моей. Он знает...” А что такое знает, я уже не услышал» [11, с. 197]. То, что бурсак «не знакомился» с панночкой, не известен «святою жизнью своею и богоугодными делами», не останавливает сотника в его намерении исполнить завещание дочери, вынуждая героя прибегнуть к последнему аргументу, который может показаться простой отговоркой: «“Да у меня и голос не такой, и сам я — чорт знает что. Никакого виду с меня нет”» [11, с. 197].

Чтобы молиться по грешной душе панночки, Хоме вовсе не надо иметь какой-то особый голос и тем более какой-то особый *вид*; достаточно знать

молитвы и уметь молиться. Но отговорка, подчеркивая его сиротское положение в мире, указывает, что он «лишен знания о самом себе» [12, с. 16]. Упоминание же черта намекает на его темное и неясное самому герою, ничего не знающему об отце и матери, происхождение; столкнувшись с непостижимым и не умея понять и объяснить себе все с ним случившееся, философ говорит по сути о своем метафизическом сиротстве.

Статус сироты действительно превращает героя в «посредника между миром людей и иным миром» [16, с. 642]. Но молиться ему предстоит о ведьме, в которой сочетаются человеческое и демоническое начала; при этом в повести умалчивается и о ее происхождении, достались ли ей ведьминские способности от матери или стала она ведьмой в результате контактов или сделки с чертом (ср.: [8, с. 297]). С последним, кстати, находится в особых отношениях отец умершей; он обещает наградить Хому за его молитвы, «...а не то – и самому чорту не советую рассердить меня» [11, с. 198].

Когда сотник отворил дверь в светлицу, где лежало тело умершей, философ «...с каким-то безотчетным страхом переступил через порог» [11, с. 198]. Герой не сознает, чего он страшится; страх возникает помимо его воли, напоминая об истории, связавшей бурсака с избитой им ведьмой. Но поскольку страх безотчетный, не поддающийся осмыслению, то вызвать его могло и ощущаемое Хомой превращение пространства, принимаемого им за бытовое, в демоническое. Недаром пробуждает у него *трепет*, когда он взглянул на умершую, лежавшая пред ним «красавица, какая когда-либо бывала на земле», в чертах которой «он видел что-то страшно пронзительное» [11, с. 198].

Согласно народной демонологии, «совершенная красота (“нездешняя”, “неземная”, “какой не бывает среди крещеных людей”)), будучи таким же отклонением от нормы, как и «черты отталкивающего безобразия», служит признаком «демонической внешности» [7, с. 25]. Хому вновь, как и тогда, когда бурсаки сбились с дороги, затягивает в себя чертово место; это значит, что с одолением ведьмы испытание его не закончилось и что впереди ждет его основное испытание, *улизнуть* от которого он не сможет: «Вдруг что-то страшно-знакомое показалось в лице ее. “Ведьма!” вскрикнул он не своим голосом, отвел глаза в сторону, побледнел весь и стал читать свои молитвы; это была та самая ведьма, которую убил он» [11, с. 199].

После того, как гроб с мертвой отнесли в церковь, где философу предстояло читать молитвы, разговор обратился к умершей, действительно ли она «зналась с нечистым» [11, с. 201]. Дорош, уже знакомый Хоме, утверждает, что «она была целая ведьма», и готов присягнуть, «что ведьма»; он даже уверяет, успев, правда, сходить «в погреб вместе с ключником» и

выйдя оттуда «чрезвычайно веселым», что панночка «на мне самом ездила» [11, с. 201].

Нарративная инициатива переходит, таким образом, к обитателям селения, которым как будто известно все, что здесь происходило, и готовым удовлетворить любопытство бурсака, «...почему всё это сословие, что сидит за ужином, считает панночку ведьмою» [11, с. 201]. Все последующие истории, рассказанные Хоме, про псаря Микиту, околдованного панночкой, про Шепчиху, искусанную ею, про отрезанные у девок косы, про других девок, у которых она выпила ведра крови, подтверждают сказанное Дорошем, что умершая дочь сотника «хоть и панского помету, да всё когда ведьма, то ведьма» [11, с. 201].

Страшные истории, в которых фигурирует панночка, то ли действительно случились когда-то, то ли порождены разными слухами или разгоряченным воображением рассказчиков; они создают нарративную картину, отличительными признаками которой оказываются недостоверность и проблематичность. Отсюда мнение, что хоть «страшное» слово «хмельно и заразительно», но услышанные Хомой «рассказы не заслуживают никакого доверия» [24, с. 405]. Однако нарративная эта картина кажется весьма знаменательной: она демонстрирует, что инфернальная сущность пространства, где ведьме не надо было скрывать свою суть, отнюдь не прячется за бытовыми формами жизни; разные миры совместились здесь не визуально, а физически, образовав ирреальный универсум, где нет явно выраженных переходов из одного мира в другой. Все это предельно усложняет для героя возможность справиться с ожидающим его испытанием, причина и смысл которого остаются ему неизвестными и непонятными.

Частью ирреального универсума является церковь, которая «уныло стояла почти на краю села», почернела и заросла мхом, так что было заметно, «что в ней давно уже не отправлялось никакого служения» [11, с. 200]. Вид ее показывал, «...как мало заботился владелец поместья о Боге и о душе своей» [11, с. 216]. По мере приближения к церкви «робость» Хомя усиливалась, а услышанные истории «помогали еще более действовать его воображению» [11, с. 205]. Мысль, что «три ночи» он «как-нибудь» *отработает* [11, с. 199], утешавшая бурсака, пока он не опознал в умершей панночке ведьму, уступила место подступавшему страху, заставлявшему убеждать себя, что нечего «тут бояться» [11, с. 205]. Однако страшно было не потому, что «выпил лишнее» [11, с. 207], отчего, как только он оказался в церкви, стали ему мерещиться возможные ужасы; так действует на него само место, где предстояло молиться, с черным гробом посередине и мрачными

образами, угрюмо глядевшими на него «из старинных резных рам» [11, с. 206].

Поскольку церковь находится «на границе миров», отделяющей тот свет от этого света, то в ней «может присутствовать нечистая сила» [1, с. 491]; здесь же, где все границы сдвинуты, а переходы между мирами отсутствуют, нечистая сила не просто присутствует, но стремится захватить сакральное пространство, чтобы превратить его в демоническое, подчиненное законам чертова места. Вот и умершая, как боялся того Хома, встала и пошла «прямо к нему», заставив его «в страхе» очертить «около себя круг» [11, с. 208]. Лицо ее, когда он еще только «подошел ко гробу», поразило философа «паническим ужасом», так как, казалось, «было живо» [11, с. 206], однако в церкви «...мертвое не оживляется, но активизируется» [12, с. 10].

Мертвая ведьма, «стараясь поймать Хому», действительно с каждой ночью резко активизирует свои действия: то гроб «со свистом начал летать по всей церкви» [11, с. 208]; то труп стал выговаривать «мертвыми устами страшные слова», вызывая на подмогу себе всякую нечисть, бившуюся «крыльями в стекла церковных окон» и хотевшую «вломиться» [11, с. 210]; наконец, когда «попадали на землю иконы» от заклинаний, творимых ведьмой, в церковь «влетела несметная сила чудовищ», искавших «повсюду философа» [11, с. 216], но не видевших его, защищенного от их взглядов магическим кругом.

Решив после второй ночи рассказать сотнику, что дочка его такие «страхи задает, что никакое писание не учитывается», Хома слышит в ответ, что та «призвала» его, так как заботилась «о душе своей и хотела молитвами изгнать всякое дурное помышление» [11, с. 212]. Но в демоническом пространстве, в которое превратилось пространство сакральное, не забота о душе умершей, а страх заставляет героя читать молитвы, причем со страха «он читает совсем не то, что писано в книге», да и молитвы читает, «как попало» [11, с. 216]. При этом в первую же ночь он произносит еще, а потом и «усилил» заклинания, «...которым научил его один монах, видевший всю жизнь свою ведьм и нечистых духов» [11, с. 208], произносит «несколько заклинаний» [11, с. 210] и следующей ночью, а в последнюю ночь, когда натиск нечистой силы усилился, «...начал припоминать все свои заклинания» [11, с. 216].

Заклинания, к которым прибегает Хома, будучи магическими формулами, прямо обращенными к объекту воздействия, с которым произносящий их вступает в опасный контакт (см.: [27, с. 258]), свидетельствуют об отклоняющемся поведении героя, ведущего себя в

церкви, как в нечистом месте, и признающего ее таким местом. Так что «вымолить спасение грешной душе» панночки, если именно в этом «состоит его испытание» [3, с. 139], ему не дано. Но дело идет о спасении души самого героя, которому, как посреднику между мирами, открывалась возможность преодолеть свое сиротство путем обращения за помощью к Богу. Только так, молясь о спасении собственной души, попавшей в метафизическую ловушку, мог он выдержать посланное ему испытание, которое радикально изменило бы его личность.

Все происходящее в церкви показано с учетом визуальной позиции героя; она маркируется глаголами «обсмотрелся» [11, с. 205], «обсмотрелся», «увидел», «посмотрел», «взглянул» [11, с. 206], «различил», «посматривал», «обращал» (глаза), «взглянул», «обратил» (глаза) [11, с. 207], «поглядывал», «видел» [11, с. 208], «видел» [11, с. 216], «увидел», «заметил», «глянул» [11, с. 217]. Визуальная позиция героя не просто связана с его нарративной позицией, но определяет ее; точка зрения героя, то совмещаясь и совпадая с точкой зрения повествователя, то приобретая известную автономность, когда надо было выделить его восприятие происходящего, выражает и особенности его видения, и характер нарративных трансформаций, коррелирующих с трансформацией пространства.

Защищенный магическим кругом, Хома остается невидимым для нечисти, искавшей его: «“Приведите Вия! ступайте за Виём!” раздались слова мертвеца» [11, с. 217]. Вий единственный из демонов, кого здесь называют по имени и кто имеет собственное имя; это имя одновременно и его характеристика, известная нечистой силе, но неизвестная герою. Вий, с его длинными веками, опущенными «до самой земли», – это и есть тот, кто обладает всевидящим взглядом; он способен «...видеть то, что неподвластно другим демонам» [17, с. 89]. Потому его «прямо поставили к тому месту, где стоял Хома» [11, с. 217].

Когда бурсака только привели в церковь, он, пораженный страшной красотой усопшей, «по странному любопытству, по странному попереживающему себе чувству, не оставляющему человека, особенно во время страха», хотел отойти от гроба, но «не утерпел, уходя, не взглянуть на нее...» [11, с. 206]. Идентифицировав ведьму по внешнему облику, внезапная смена которого вызвала у него ранее *странное, новое чувство*, так и оставшееся ему непонятным, Хома и теперь не понимает ни своего состояния, ни мотивов своих действий; взглядом своим «в лицо умершей» [11, с. 206] он пытается, но не может «...конкретизировать причину страха и тем самым как бы освоить неведомое и осмыслить его» [6, с. 198].

Не зная значения имени и не ведая о способностях Вия, Хома не может догадаться, зачем поставили на границе круга этого человека с железным лицом, не просто внушающего своим видом ужас, но воплощающего в своем облике неведомое. Поэтому *странное любопытство* и *странное попереживающее себе чувство* вновь просыпаются в герое, когда он услышал, что Вий потребовал поднять ему веки: «“Не гляди!” шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он, и глянул» [11, с. 217]. И Вий обернулся для Хома всевидящим демоном, чей взгляд, столкнувшись с его взглядом, разомкнул магический круг: «“Вот он!” закричал Вий и уставил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха» [11, с. 217]. Философу не дано освоить неведомое и осмыслить его.

Свою версию причины гибели философа высказывает в заключительном эпизоде Тиберий Горобець, перешедший из класса риторов в класс философов и получивший право пить горелку. Услышав, когда слухи «дошли до Киева», о печальной участи Хома Брута, Тиберий и богослов Халява, ставший звонарем «самой высокой церкви», но не изменивший прежним привычкам, решили помянуть в шинке его душу: «“А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать. Нужно только перекрестившись плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже всё это. Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре — все ведьмы”» [11, с. 218]. Халява кивнул на это «головой в знак согласия», после чего, «пошатываясь на обе стороны, пошел спрятаться в самое отдаленное место в бурьяне» [11, с. 218]. Поступок Халявы возвращает к начальному эпизоду, когда три бурсака, пустившиеся в странствование, наделяются краткими характеристиками: «...когда напивался он пьян, то прятался в бурьяне...» [11, с. 181].

В заключительном эпизоде повествование из сферы предания переходит в сферу анекдотической сказки (см. о персонажах сказки-анекдота: [21, с. 65-67]). Киев превращается в сказочно-фантастический город, где количество ведьм умножается соответственно числу баб, сидящих на базаре; средство борьбы с ними оказывается до того простым, что гибель Хома кажется нелепостью, которую легко можно было избежать. Поведение Халявы завершает нарисованную Тиберием анекдотическую картину, доводя ее до комического абсурда. Хоме в ней определена роль глупца, чьи алогичные поступки не поддаются объяснению и совершаются лишь себе во вред. Тиберий уподобляется простаку, верящему всяким небылицам. Халява же как был дурнем, так дурнем и остается.

Между тем неожиданная смена ракурса и резкое изменение нарративных регистров задают повествованию совсем иную, нежели анекдотическая, смысловую перспективу. Цель заключительного эпизода не в том, чтобы извлечь из рассказанной истории абсурдно звучащие нравоучительные выводы; она в другом: обнажить абсурд такого устройства жизни, когда из нее исчезают самое представление о неведомом, с которым сталкивается человек, и о смысле посылаемого человеку испытания.

## Литература

1. Белова О.В. Церковь // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. М., 2012. Т. 5. С. 488-493.
2. Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996.
3. Бочаров С.Г. Отступление. «Вий» // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 137-141.
4. Булкина И. Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное. Тарту, 2010.
5. Васильев С.Ф. Поэтика «Вия» // Н.В. Гоголь: Проблемы творчества. СПб., 1992. С. 48-59.
6. Виноградова Л.Н. Звуковой портрет нечистой силы // Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999. С. 179-199.
7. Виноградова Л.Н. Телесные аномалии и телесная норма в народных демонологических представлениях // Телесный код в славянских культурах. М., 2005. С. 19-29.
8. Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Ведьма // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 297-301.
9. Видуирите И. Географическое воображение. Гоголь. Вильнюс, 2015.
10. Виролайнен М. Ранний Гоголь: катастрофичность сознания // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 9-14.
11. Гоголь Н.В. Вий // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. [М.; Л.], 1937. Т. II. С. 175-218.
12. Заславский О.Б. Проблема слова в повести Н.В. Гоголя «Вий» // Wiener Slawistischer Almanach. München, 1997. Band 39. S. 5-22.
13. Заславский О.Б. Зло в «Вие»: структура мира и структура текста (в печати).
14. Евзлин М. Об одном литературном источнике гоголевского «Вия» // Slavica Tergestina. Trieste, 1999. Vol. 7. P. 65-86.

15. Кривонос В.Ш. Травелог и сказка в повестях Гоголя // Восток – Запад: Пространство русской литературы и фольклора. Волгоград, 2017. – С. 38-44.
16. Левкиевская Е.Е. Сирота // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. М., 1999. Т. 4. С. 641-642.
17. Левкиевская Е.Е. К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский «Вий» при свете украинской мифологии // Миф в культуре: человек – не-человек. М., 2000. С. 87-96.
18. Лотман Ю.М. О семиотике страха в русской культуре // Семиотика страха. М., 2005. С. 13-35.
19. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 251-292.
20. Лотман Ю.М. Три заметки о Пушкине // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1993. Т. III. С. 396-405.
21. Мелетинский Е.М. Сказка-анекдот в системе фольклорных жанров // Жанры словесного текста. Анекдот. Таллинн, 1989. С. 59-76.
22. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М., 2001. С. 11-121.
23. Ранкур-Лаферьер Д. Прототип гоголевского Вия // Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ: пер. с англ. М., 2004. С. 60-85.
24. Ремизов А.М. Случай из «Вия» // Ремизов А.М. Собр. соч. Учитель музыки: Каторжная идиллия. М., 2002. Т. 9. С. 404-415.
25. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 2: Конфигурация в вымышленном рассказе: пер. с фр. М.; СПб., 2000.
26. Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. СПб., 2010.
27. Толстая С.М. Заклинание // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. М., 1999. Т. 2. С. 258-260.
28. Толстая С.М. Иномирное пространство сна // Сны и видения в народной культуре. М., 2002. С. 198-219.
29. Толстая С.М. Магические способы распознавания ведьмы // Толстая С.М. Семантические категории языка культуры: очерки по славянской этнолингвистике. М., 2010. С. 324-335.
30. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2006.
31. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
32. Ясинская М.В. Глаза и зрение в языке и традиционной народной культуре славян // Славяноведение. 2014. № 6. С. 47-57.